

AZ ABSZURD DRÁMA MŰFAJISÁGÁNAK KÉRDÉSÉHEZ IONESCO „SZÉKEK” C. DARABJA ALAPJÁN

NAGYNÉ SZABÓ KLÁRA

A kortársi drámák egy része, de különösen az abszurd színház egymáshoz közelíti, összemossa a műfaji határokat. DÜRRENMATT „Az öreg hölgy látogatása”-t, BECKETT a „Godot-ra várva” c. darabját, IONESCO a „Székek” c. egyfelvonásosát tragikus komédiának, tragikomédiának, tragikus tréfának nevezik. Ezzel az elnevezéssel a drámaírók a korunkban oly jellegzetes műfaji, hangulati oldódást, keveredést fejezik ki.

A műfajok bizonyos mértékű keveredése, az ellentétek kiegyensúlyozásának törekvése nem újkeletű, az európai drámával egyidős.

Az athéni tetralógia három tragédiáját oldódásképpen egy szatír-játék követte, amely a komor tragédiákban kiegyensúlyozásaképpen komikus hatású volt.

A reneszánsz tragédiákban is találhattunk egy-egy komikus szereplőt; bohócot, csavargót, udvari bolondot. Ezek beiktatásának célja egy alapvető emberi igény kielégítése, a nézőközönség gátlásoktól való feloldása volt.

DRYDEN a drámai költészetről írott esszéjében fejtette ki azt a gondolatot, hogy egy komikus jelenet a tragédiában megnyugvást, megkönnyebbülést adhat.*

A XVIII. századtól kezdve sok komoly, sőt komor alaphangulatú darab használt fel ezt az eszközt. A romantika írói is azt követelték, hogy a tragikus és komikus vonások egyesüljenek a színpadon, csakúgy, mint az életben.

A modern dráma alapjait letevő írók, mint pl. IBSEN, STRINDBERG, CSEHOV, PIRANDELLO — komplex reakciókat szándékoztak kiváltani a nézőkből. Az ún. „modern drámá”-ban gyakran nem válik egyértelműen világossá, hogy mi a tragikus, mi a komikus. A modern drámában a „tragikus” és „komikus” fogalmak átértelmeződtek.

Ma távol vagyunk attól, hogy a komikus elem megkönnyebbülést eredményezzen a nézőben. Ellenkezőleg: a modern tragikomédia félelmet, rettegést és sajnálatot eredményez a görcsös nevetésen keresztül. A „komikus” és „tragikus” fogalmak átértelmeződését a következőképpen fogalmazta meg IONESCO: „Ámi engem illet, soha nem értettem, miért tesznek az emberek különbséget a komikus és a tragikus között. A komikus az abszurd intuitív érzékelése, számomra reménytelenebb, mint a tragikus. A komikus nem kínál kiutat... A tragédia egy bizonyos mértékű vigasztalást nyújt.* Azzal, hogy egy elbukott, a sors által letört ember reménytelenségét akarja kifejezni, ezáltal a sors, a végzet valóságát sugallja, amelyek bár időnként értelmetlenek, de mindenképpen olyan objektív törvények, amelyek a világot uralják.

* Dryden: Of Dramatic Poesy, Everymans, Library, Dent: London, Dutton: New York, 1962. c. kötet.

* Ruby Cohn: Currents in Contemporary Drama, Indiana Univ. Press, Bloomington and London, 1969. 160. o. „For my part I have never understood the difference people make between the comic and the tragic. As the comic is an intuitive perception of the absurd, it seems to me more hopeless than the tragic. The comic offers no escape, ... Tragedy may appear to some in one sense comforting.”

IONESCO szerint tehát a komikum és a tragikum egymástól szét nem választhatók. „A komikus egy olyan világérzés, amelyben az embernek sem méltósága, sem abszolútumai nincsenek, és ezért határozottabban nyomasztóbb univerzum, mint a tragédiáé, amely az embernek bizonyos nemességet, értelmet kölcsönöz, legyőztetése ellenére is”.*

E két elem, a tragikum és komikum összefonódása eredményezi az abszurd dráma kétarcúságát.

Az abszurd dráma célja, hogy áttörje a konformizmus falát, felrázza az embert, kiközkentse a mindennapok szürkességéből, gépiességéből, felláztassa a „rész”, a „csavar” szerepébe való belenyugvásából, tehát a „szürke”, az „átlag” élet mechanikusságát, abszurdítását ostromozza. Ez az abszurd dráma egyik aspektusát, parodisztikus jellegét, „komikus” összetevőjét jelenti.

Az ókori görög tragédiákhoz, a középkori misztériumjátékokhoz és a barokk allegóriákhoz hasonlatosan az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébredse közönységét, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helyzete a világegyetemben.

A klasszikus tragédiában és az abszurd drámában közös vonás még, hogy az ősi drámában a színpadi hatás számos elem egyidejű összegződéséből, kölcsönös hatásából állt. Ennek az egységes egésznek a nyelv csak egy kis részét képezte, ezen kívül még a jelenlevő vizuális elemek, a mozgás, a zene, a tánc, a kellékek is a darab összhatásához szorosan hozzátartoztak.

Az abszurd dráma ismét egységben kezeli ezeket az elemeket. A nyelv a sokdimenziós közegnek csak egyik, néha nagyjelentőségű, de leggyakrabban alárendelt szerepet játszó eleme; amely annyira degradálódott már, hogy igen gyakran még alapvető, kommunikatív szerepét is elveszti.

A klasszikus tragédia egységét, harmóniáját az abszurd dráma mindezek ellenére sem éri el, mert egyezéseik mellett alapvető különbségeket is találunk.

Míg a klasszikus tragédia az emberi lét előbbieken tárgyalt alapvető kérdéseit bizonyos abszolút értékekbe, igazságokba vetett hirtrendszer alapján tárgyalta, addig az abszurd dráma éppen minden ilyen, vagy ehhez hasonló rendszer létezését, sőt létezésének lehetőségét is tagadja. Ennek következtében a tragédiák végső, felemelő, megnyugtató érzése teljes egészében hiányzik belőle.

Az abszurd dráma sokkhatással dolgozik. Célja: a néző felrázása, felébresztése, az értelmetlenség hangsúlyozása. A felébresztett nézőnek azonban nem mutat utat, nem ösztönzi a cselekvésre, aktivitásra. Statikus állapotot tükröz, s ez nem a klasszikus tragédiában oly fontos, közösségi alapokon nyugvó tükrözés, hanem szubjektív, egyéni tükrözés.

A szocialista drámatípusban meglevő konok hitet, szilárd világnézetet, jövőbe-mutatást, közösségi szellemet nem találhatjuk meg az abszurd drámában: apolitikus. Marxista kritikusaik is leginkább éppen ezt a hiányosságot vetik az abszurd drámaírók szemére. JACQUES LECLERC a következő sorokkal fejezte be IONESCÓRÓL írt tanulmányát: „Olyan darabok kellene, amelyekben az elnyomottak nem hallgatnak, hanem nagyon hangosan hirdetik élniakarásukat. Amelyekben az emberek testvérisége győzedelmeskedik az elnyomáson...”*

A darabokban a többé-kevésbé pszichológiai alapokon álló köznapi emberek helyett groteszk robotokkal találkozunk, olyan alakokkal, akik mechanikus külső

* Leonard C. Pronko: Eugene Ionesco, Columbia Univ. Press, New York and London. 1965. 11. o. „The comic is the intuition of the absurdity of a universe, in which man has neither dignity nor absolutes, and therefore a more starkly depressing universe, than that of tragedy, which confess man a certain nobility and meaning in the midst of his defeat.”

* A francia irodalom a XX. században, Gondolat, Bp. 1974. 315. o.

és belső környezetben élnek, nem is élnek, hanem emberi lényegüktől, a logikus gondolkodástól, a közlésképességtől megfosztva vegetálnak, olyan szituációkban, amelyeknek nincs motiváltsága, és nem vezetnek sehova sem. Az abszurd dráma drámai konfliktus és drámai jellemek híján drámaiatlan, „a szó közhasználatú értelmében nem drámai.”*

Eugene Ionesco: Székek (1952)

Az abszurd színház egyik jelentős alakja a román születésű, de Franciaországban élő EUGENE IONESCO.

Az ő munkássága nemcsak darabjai, azok jellegzetességei, a bennük rejlő életfilozófia miatt jelentős, hanem elméleti munkássága is számottevő. Esszéi arról tanúskodnak, hogy kiváló elméleti szakember is volt. Elméleti munkáiban, elsősorban KENNETH TYNAN-nel, a londoni Observer színikritikuskával folytatott vitaírásaiban ideológiáját, drámaírói gyakorlatát fejtette ki, s védelmezte meg.

„Semmit sem lehet korlátok közé szorítani a színházban... Ahhoz, hogy az életet adekvát módon tükrözzük, művészi kifejezésünket kell gazdagítani, egyesíteni a csodával, a fantáziával és az erőszakkal is. Úgy tűnik, elfelejtettük már, hogy a dráma lényege a túlzás, a nagyítás... Erős erkölcsi csapást kell ránk mérni, hogy elszakadjunk mindennapi életünkől, szokásainktól, szellemi tunyaságunktól, amely elrejtí elölünk a világ furcsaságait.”**

IONESCO legfontosabb élményei, melyek drámáinak is alapját képezik, — a halálfélelem, a lét értelmetlensége, a szüntelenül fenyegető nemlét élménye, az ember eltárgyasulása, s a magány élménye, amelynek áthidalására még a nyelv sem alkalmas. Az eltárgyasult ember képtelen kontaktust teremteni embertársaival.

A halál fenyegető lidércnyomásáról tanúskodnak a IONESCO naplójegyzetében található sorok is: „Éhen halunk. Szomjan halunk. Meghalunk az unalomtól. Meghalunk a nevetéstől. Meghalunk a vágytól. Meghalunk a félelemtől. Aztán persze meghalunk a háborúban. Meghalunk betegségben. Meghalunk öregségben.”*

Alapvető IONESCO-i élmény még a halálélményen kívül a hatalomnak való kiszolgáltatottság érzése, a hatalom embert nyomorító hatása.

A színháznak IONESCO véleménye szerint sokk-taktikával kell dolgoznia: ki kell billenteni, ki kell forgatni a valóságot, a néző megszokott gondolkodását, üres nyelvi frázisait úgy, hogy hirtelen a néző a valóság egy újfajta észlelésével kerüljön szembe. S valóban, IONESCONÁL minden a visszájára fordul: a helyzetkomikumot átélve összeszorul a szívünk, a jellem gépiesen cselekvő robottá, antijellemmé változik, a nyelvi komikum pedig a nyelv eredeti funkciójának elvesztéséhez, a közlésképtelenséghez vezet.

Az alapvető IONESCO-i élmények már első darabjában, „A kopasz énekesnő”-ben is megtalálhatók. „A kopasz énekesnő”-től indulva azonban Ionesco nagy utat tesz meg: fokozatos átmenetet vehetünk észre ettől a darabtól kezdve az emberietlen, mechanikus világból az emberibb, a humánusabb világ felé.

* Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967. 155. o.

** Leonard C. Pronko: Eugene Ionesco. Columbia University Press, New York and London, 1965. 5—6. o. „Nothing is barred in the theater... in order adequately to reflect life as we know it today we must enrich our artistic expression, infuse it with wonder, with fantasy, with violence, too. For we seem to have forgotten that the essence of drama is in exaggeration, magnification... We need to be virtually bludgeoned into detachment from our daily lives, our habits, and mental laziness, which conceal from us the strangeness of the world.”

* A francia irodalom a XX. században, Gondolat, Bp. 1974. 308—309. o.

Első műve, s első művei még hangsúlyosabban domborítják ki az emberi erőfeszítések hiábavalóságát, a cselekvés, a közlés, az emberi érintkezés területein.

A „Székek” idős házaspárja már a későbbi humanizálódásnak a csíráját hordja magában. Az emberiséghez való közeledés teljes egészében a késői négy Bérengerdarabban bomlik majd ki. („A bérnélküli gyilkos”, „Orrszarvú”, „A légbenjáró”, „A király halódik”).

Darabjainak szerkezete igen egyszerű. Egyfelvonásosainak többsége egyszerű alapszituációra épül, mely többé-kevésbé realizstikusz.

Ez az egyszerű szituáció azután túlzóvá, elnagyolttá válik, s végül valami hatalmasba, erőszakba torkollik.

A „Székek”-kel (1952) a „Kopasz énekesnő”-höz viszonyítva új elnyomásrendszer jelenik meg IONESCO műveiben: már nemcsak a nyelv szorongat, hanem a tér is, tárgyaival, embereivel együtt.

Egyszerű alapszituációval, egyszerű jellemekkel indul a „Székek” c. darab is.

Egy öregember és egy öregasszony egy lakatlan szigeten, egy toronyban élnek. Az öregember úgy érzi, hogy halála előtt még fontos közölnivalója, üzenete van az emberiség számára. Ő maga szegény, gyámolításra, ösztönzésre szoruló jellem, így felesége biztatására határozza el: vendégeket hív, hogy halála előtt még el tudja mondani üzenetét.

A darab elején még a komikus színek dominálnak. Komikus a kilencven éves öreg pár, amint ifjú szerelmesekként egymás ölébe ülnek, simogatják egymást.

Számot vetnek eddigi életükről. Az élet elrontásának, az elszalasztott lehetőségek siratásának gondolata itt is megtalálható — komikus színben megjelenítve.

„Öregasszony: Ó, igen, drágám, te bizonyosan nagy tudós vagy, lángelme, ha egy kis becsvágyad lett volna, ha csak egy kicsit is igyekszel fő-elnök, fő király, sőt fő-orvos és fő-felügyelő is lehettél volna. Öregember: ...így is felügyelő vagyok, igaz, hogy csak házfelügyelő.”*

Még nincs minden veszve: IONESCO egy utolsó, abszurd lehetőséget ad hőseinek, hogy elrontott életüket jóvá tegyék.

„Öregasszony: No, nyugodj meg, ne izgasd fel magad... lángelme vagy, kis felügyelőm... Még nincs minden oda, nincs minden veszve, majd megmondod, megmagyarázod nekik, milyen missziód van... Olyan büszke és boldog vagyok, hogy végre elhatároztad magad, szózatot intézel az egész országhoz, Európához, az egész világhoz.”**

Az öregember azonban fél a közlés nehézségeitől, attól, hogy nem találja a megfelelő szavakat, nem tudja gondolatait kifejezni, s így küldetésének nem tud eleget tenni: képtelen lesz üzenetének átadására. Ezért elővigyázatosságból egy hivatásos szónokot szerződtet, aki beszél majd helyette.

Az üzenetátadás nagyjelentőségű eseményére minden rendű és rangú embert és nem-embert meghívnak: „valamennyi gazdát és tudóst, a felügyelőket, a püspököket, a vegyészeket, a rézműveseket, hegedűvirtuózokat, bankárokat, proletárokat, hivataltalnokokat, katonákat, forradalmárokat, reakciósoakat, ideggyógyászokat, idegbajosokat, a papokat, a papírosoakat, a papagájokat.”***

Csakhamar csónakok közeledése hallatszik, érkeznek a vendégek. Furcsa, abszurd helyzet alakul ki: a vendégek láthatatlanok, csak közeledésük, mozgásuk hallható. A láthatatlan vendégek számára az öregek egy-egy székét hoznak be.

* Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 186. o.

** Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 188—189. o.

*** Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 190. o.

Megérkezik egy Hölgy és az Ezredes. Vontatott beszélgetés, társalgás alakul ki a vendégek és a vendéglátók között.

A két öreg rendkívül természetellenesen, szertartásosan, nevetséges-udvariasan viselkedik.

Újabb vendégek érkeznek: a Cinkográfus, s felesége, az egykori Szépasszony, akinek „az orra borzasztóan megnyúlt... Ó, milyen kár! De ugye nem szándékosan nyújtotta meg? Hogy történt? Fokról-fokra?”*

A két öreg mélységesen komikus és ugyanakkor mélységesen tragikus lesz egyszerre, amit ifjúi hévvel udvarolni és udvaroltatni próbálnak

„Öregasszony: (A Cinkográfushoz) Hízelgő! Csibész! Ó, ó! Fiatalabbnak látszom a koromnál? Kis apacs! Egészen lázba hoz.”

„Az öregember a Szépasszonynak udvarol: „Akar-e Izoldám lenni, s lehetek-e Trisztánja? A szépség a szívben lakozik...”**

A házastársak között a darab elején függő, alárendeltségi, de harmonikusnak látszó kapcsolat van, amelyben a törődés, a gyengédség dominál. Az öregember szenilisnek, bátortalannak tűnik. Felesége a pozitív előjelű „elnyomó hatalmat” képviseli, aki bátorítja, gyámolítja, tesz, beszél és cselekszik helyette.

Ez a minden mechanikussága, megszokottsága ellenére is harmonikusnak látszó kapcsolat a vendégek érkezésével fokozatosan széthull, lelepleződik.

A szexuális illúzió az előbb idézett jelenetben foszlik szét. A 75 évi házasság egyetértése, látszatharmóniája megsemmisül: mikrokörnyezetük alapvető kérdéseiben, mint például saját gyermekük, vagy szüleikhez való viszony kérdéseiben, homlokegyenest ellenkező dolgokat állítanak.

„Öregasszony: Volt egy fiúnk... a legszebb férfikorban volt, épp betöltötte a 7 évet.

Öregember: Sajnos nem volt... nem volt gyerekünk... Szerettem volna egy fiút.

Öregember: Magára hagytam haldokló anyámat az árok szélén... Tudom, tudom, minden fiú elhagyja anyját, s így vagy úgy megöli apját... Ilyen az élet...”

Az öregasszony az ellenkezőjét állítja férjéről: „Olyan forrón szeretete szüleit. Soha egy percre se hagyta őket magára, ápolta, minden jóval elhalmozta őket... Karjában haltak meg.....”*

Minden emberi kapcsolat, még a harmonikusnak, bensőségesnek tartott házastársi kapcsolat is hazugságokon alapszik: mihelyt egyikük megszűnik bábuként viselkedni, a másik visszhangja lenni, diszharmonia keletkezik, s csak az alapvető emberi érzés, a magány marad.

Eddig a pontig a darab mondanivalója a magány, az öregség, a szenilitás volt. E fő téma mellé a későbbiekben új témák, új értelmezések zárkóznak fel: a darab tempója felgyorsul, lassan már eszeveszetté fokozódik, s ahogy a színt egyre jobban betöltik a székek, ezzel arányosan a két öreg hangja, mondanivalója egyre inkább fogy.

A nyelv és tárgyak mozgásának ellentétes iránya (növekedéstől a fogyásig, illetve ürességtől a zsúfoltsáig) egyrészt az emberek közötti kapcsolatteremtés lehetetlenségét, másrészt egy új elnyomó hatalom, a tárgyak aggasztó méretű elszaporodását, s uralkodóvá, elnyomóvá válását sugallja.

Szakadatlan érkeznek a vendégek, szólnak a csengők, nyílnak az ajtók. Az öregember és az öregasszony székeket hurcol, a vendégeket kíséri, egyszer vagy kétszer

* Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 198. o.

** Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 198. o.

* Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959. 199. o.

találkoznak már csak mindössze, vagy véletlenül összeütköznek — de egymáshoz már nem tudnak szólni: tovább sietnek. Ez már kapcsolatuk csődjét jelenti.

A színpadot teljes egészében elfoglaló széksoroknak kettős jelentősége van. Egyrészt a világ eltárgyasulását, aggasztó méretű tárgyuralmat jelent az ember, az emberiség felett, másrészt, itt, ezen a ponton a darab a színház tükörképévé, paródiájává is válik. Megkérdőjelezi nemcsak az élet, hanem az irodalom, a színház létjogosultságát is.

A székek széksorokká rendeződnek, akárcsak a színházban. A teret irracionális, mesterséges zöld fény önti el. Az öregember a vendégeket — a nézőközönséget — helyre kíséri, az öregasszony műsorfüzeteket, üdítőt, cukorkát árul. A nézőtér zsúfolásig megtelt, — de mégis üres.

Az öregasszonyt és az öregembert a láthatatlan tömeg most már teljesen elválasztja egymástól.

Az üres széksorok az élet, a színház ürességét dramatizálják, az öregek között levő eszmei, érzelmi távolság fizikai távolsággá nő.

Mindenki az előadás kezdetét várja. Megérkezik a „színész”, a küldönc, aki az öreg páron kívül az egyetlen látható alak a színen. „Múlt századi festő vagy költő típus... ünnepélyes pózba merevedik, autogramokat osztogat.”*

A darab eddig a komédiától a csődig, a katasztrófaig ívelt, de a katasztrófa a későbbiekben ismét komikussá válik.

„Öregember: ... én és feleségem már semmit sem várunk az élettől. Ezzel az apoteózissal akár be is fejezhetjük... Érdemes volt élnem... teljesítettem missziómat. Nem éltem hiába, üzenetemet megismeri a világ.”*

Ezután a két öreg öngyilkosságot követ el. Öngyilkosságuk nevetséges, abszurd, mivel semmi értelme nincsen: senki és semmi nem kényszerítette őket erre a lépésre.

Miután a két öreg a valódi tragikus vég paródiájaként kiugrik az ablakon, a szónok szájából süketnémaságot jelző, artikulátlan hörgés, torokhangok törnek fel.

A darabban tehát egy alapvetően paradox situációt láttunk megvalósulni: a láthatatlan közönséget halljuk, a látható küldönc viszont néma. A küldönc képtelen a közlésre, de még abban is bizonytalanok maradunk, hogy a szóbanforgó üzenet valóban alkalmas lett volna-e a közlésre, valóban jelentős, érthető lett volna-e.

Ez a bizonytalanság nemcsak a közlés lehetetlenségét jelenti, hanem meg is kérdőjelezi alapvető emberi, abszolút igazságokba vetett hitünket.

Ez a befejezés, mely komikus is, és tragikus is egyszerre, az emberi lét végső értelmetlenségét, hasztalanságát sugallja, mivel az embernek úgy kell elpusztulnia, hogy semmi értelmeset nem volt képes sem cselekedni, sem közölni. Ez a befejezés tragikus aspektusa.

Ugyanakkor a vég komikus is, mert önfeláldozásuk módja, és miértje teljesen értelmetlen, mosolyogni való.

A színpadot benépesítő székek elburjánzása — tragikus mondanivalót hordozó komikus eszköz, mely az öreg pár, tágabb értelemben minden emberi kapcsolat, az élet tragikus ürességét jelentik. Az üresség, a semmi. Ezek azok a fogalmak, amelyek IONESCO véleménye szerint is a darab középpontjában állnak: „A dráma témája... maguk a székek; vagyis az emberek hiánya, a császár hiánya, Isten hiánya, a lényeg hiánya, a világ irrealitása, a metafizikai üresség. A dráma témája a semmi.”*

Ez a semmibe-torkollás azonban nem tragikus kategória. A IONESCO-I darabot, s a többi abszurd drámát nem a komikum és tragikum jellegzetes összefonódása,

* Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 211. o.

* Ionesco: Székek, Nagyvilág, 1959/2. 213. o.

* Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967. 45. o.

egymást erősítő, s tagadó ellentétes hatása teszi elsősorban antitragikussá, hanem ez a nihilizmus, a mindenféle egységes értékrendszer létének, és létezési lehetőségének tagadása, a tragikus feszültségekkel teli „nagy” jellemek mechanikusan mozgó, cselekvő, olykor még közlésre is képtelen robotokká válása.

A tragédia felemelő, jövőbemutató katartikus érzése helyett a semmibe torkolló élettérzést láttuk, ami lényegét tekintve tragédiaellenesség teszi a „Székek”-et, s a többi hasonló abszurd drámát is.

Ezt a nihilista ideológiát LEONARD C. PRONKO szerint is vitatni lehet, de a darab a színi megjelenítés, a drámaiság szempontjából kétségkívül IONESCO egyik legjobb, legsikeresebb darabja.

Az abszurd dráma egyes elemei helyenként felidézik a tradíciót is. Ez arra utal, hogy felszívta előzményeinek bizonyos eredményét is.

„... a szavakat tagadva a szavakra, a kommunikációt tagadva a kommunikációra, a konfliktust tagadva a konfliktusra épül maga is, csak éppen egy más oldalról közelít hozzá, a tagadásból.”*

Az abszurd drámában mint láttuk, a komikum és tragikum átértelmeződött. „Ez a fajta drámaírás komikus drámaírás, annak ellenére, hogy tartalma sötét, szenvedélyes és keserű. Következésképpen az abszurd színház túlelmelkedik komédia és tragédia kategóriáin, és egyesíti a nevetést az iszonyattal.”**

IRODALOM

- LUMLEY, FREDERICK : Trends in Twentieth Century Drama. A Survey since Ibsen and Shaw, London 1956.
- EUGENE IONESCO: Székek. Nagyvilág, 1959/2.
- JACQUES LECLERC: Ionesco. Nagyvilág, 1959/2.
- COLE, TOBY: Playwrights on Playwriting, The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco. Hill and Wang New York 1960.
- Dryden: Of Dramatic Poesy. Everymans Library Dent: London, Dutton: New York, 1962.
- GASCOIGNE, BAMBER: Twentieth Century Drama, Hutchinson and Co. Ltd., London, 1962.
- DAVID I. GROSSVOGEL: Four Playwrights and a Postscript (Ionesco) Cornell University Press, Ithaca, New York, 1962.
- BRUSTEIN, ROBERT: The Theatre of Revolt, Methuen and Co. Ltd., London, 1965.
- LEONARD C. PRONKO: Eugene Ionesco. Columbia University Press, 1965.
- MARTIN ESSLIN: Az abszurd színház elmélete, Budapest, 1967.
- RUBY, COHN: Currents in Contemporary Drama. Indiana University Press, Bloomington and London, 1969.
- HEGEDŰS GÉZA—KÓNYA JUDIT: Kecskeének, azaz két és fél évezred drámatörténete. Gondolat, Bp. A színház ma. Szerk.: LENGYEL GYÖRGY. Gondolat, Bp. 1970.
- MIHÁLYI GÁBOR: Végjáték, Gondolat, Bp. 1971.
- BROOK, PETER: Az üres tér, Európa, Bp. 1972.
- HERNADI, PAUL: Beyond Genre, Cornell University Press, Ithaca and London, 1972.
- SZÉKELY GYÖRGY: A színház világtörténete I—II. Gondolat, Bp. 1972.
- BÉCSY TAMÁS: A dráma modellek és a mai dráma. Akadémiai Kiadó, Bp. 1974.
- A dráma művészete ma. Szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta: UNGVÁRI TAMÁS. Gondolat, Bp. 1974.
- MIHÁLYI GÁBOR: Színházról vitázva, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.
- A francia irodalom a XX. században, Szerkesztette: a bevezető tanulmányt írta: KÖPECZI BÉLA, Gondolat, Bp. 1974.

* A dráma művészete ma, Gondolat, Bp. 1974. Ungvári Tamás előszava, 30. o.

** Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967. 164. o.

ZUR FRAGE DER KUNSTGATTUNG DES ABSURDEN DRAMAS AUFGRUND DES STÜCKES „STÜHLE“ VON IONESCO

KLÁRA SZABÓ — NAGY

Die dramatischen Richtungen des XX. Jahrhunderts führen vor Augen, wie sehr die Kunstgattung-Grenzen in der modernen Literatur verschwimmen. Dieses Bestreben wird am offenkundigsten und am offensten in dem viel Diskussionen auslösenden absurden Drama geltbar. Die Autoren nennen ihre Werke „tragische Komödie“, „tragischen Scherz“, „Ttagikomödie“.

Eugene Ionesco ist eine der führenden Persönlichkeiten, bedeutender Dramatiker und Theoretiker des absurden Theaters. In seinem Einakter: „Stühle“ lassen sich die Verachtung und die Synthese der tragischen und komischen Elemente — und gleichzeitig auch die Uminterpretation Begriffes, das Verschwinden der Grenzen der Kunstgattungen — verfolgen.

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ АБСУРДНОЙ ДРАМЫ (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ПЬЕСЫ ИОНЕСКО «СТУЛЬЯ»)

НАДЬЭ КЛАРА САБО

Направления драматургии XX века свидетельствуют о том, насколько стираются границы жанров в современной литературе. Наиболее ярким и убедительным примером этой тенденции служит абсурдная драма, вызвавшая много споров. Свои произведения авторы называют «трагической комедией», «трагической шуткой», трагикомедией.

Ионеско является одним из наиболее выдающихся представителей и теоретиков абсурдного театра. В его одноактной пьесе «Стулья» можно проследить переплетение и синтез трагических и комических элементов, и вместе с тем и переоценку этих понятий, стирание границ между произведениями различных жанров.